

¿IR MÁS ALLÁ DEL TEXTO? LOS RETOS ACTUALES DE LA HISTORIOGRAFÍA TEATRAL ESPAÑOLA¹

Josep Lluís SIRERA
(Universitat de Valencia)

En 1999 tuve el honor de intervenir por vez primera en la cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo. En el Seminario que desarrollé me ocupaba de la *Historiografía del teatro y el teatro español durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Si bien es la segunda parte del enunciado la que más me interesó en aquel momento, iniciaba mi exposición con una serie de reflexiones, marcadas por un cierto optimismo acerca del esfuerzo que los historiadores del teatro español habíamos hecho en las dos últimas décadas para tratar de superar el secular atraso en que vivían los estudios teatrales en la universidad española.

No me llamaba a engaño, sin embargo, y apuntaba también carencias significativas que revelan la existencia de problemas subyacentes a la investigación teatral. Recuerdo que en mi intervención apuntaba como una de las más llamativas, la inexistencia de una *Historia del teatro* que, son palabras mías, diese:

Satisfacción a los múltiples factores (de tipo sociocultural, artístico, sociológico... y literario también por supuesto) de cuyo entrecruzamiento surge el teatro, y cuya proyección en el tiempo nos permite hablar de *historia teatral*.

Y eso, añadía, que en una primera reflexión no parecería muy difícil planificar dicha obra a partir de nuestra percepción del teatro como hecho de cultura caracterizado por la combinación de una multiplicidad de códigos estéticos y perspectivas socioculturales. Lo que pasa es que, como también apuntaba hace siete años:

La dificultad [...] de convertir en historia teatral *concreta* unos principios teóricos que parecen, a primera vista, muy claros, es uno de los problemas que lastran la mayoría de las historias del teatro.

O, mejor:

El problema [...] no es que carezcamos de investigaciones, aunque sea todavía mucho lo que nos falte por hacer. El problema estriba en establecer un modelo historiográfico lo suficientemente flexible como para poder integrar dicha información con la que proviene del estudio textual o, si se prefiere, literario.

Avalaba estas afirmaciones, un repaso —forzosamente rápido— la estructura de un par de obras, la ya clásica *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque, y *El teatro en la España del siglo XIX* de David T. Gies. Publicada la primera por la editorial Taurus en los años ochenta, constituyó el primer esfuerzo realmente serio para ir más allá de los límites de las que podríamos calificar como *historias de autor* (o, mejor, de

autor único) como hasta el momento habían sido sus antecesoras, con especialísima mención por su alta calidad para la que es obra de Francisco Ruiz Ramón. La segunda, una década posterior, trataba de acercarse a unos enfoques más actuales de la historiografía teatral, pero teniendo muy claro su escritura *a dominante literaria* como yo mismo la calificaba entonces.

* * *

Han pasado siete años, y las cosas sin embargo no parece que hayan mejorado tanto, por lo menos a este nivel. En efecto, en 2003 la editorial Gredos ponía a la venta su ambiciosa *Historia del teatro español* dirigida por el profesor Javier Huerta Calvo de la Universidad Complutense. Dos gruesos volúmenes con un total de más de tres mil páginas, redactadas por casi un centenar de especialistas (aunque, a decir verdad, ni están todos los que lo son ni tampoco lo acaban de ser todos los que están), y precedidas por una excesivamente sintética *Introducción general*, en la que el director de la obra hace gala de un evidente pragmatismo y renuncia a meterse en honduras teóricas de ningún tipo: ni en lo tocante a la periodificación de la obra (por siglos) ni en la justificación de los cinco grandes apartados en que se dividen cada uno de los capítulos de la obra:

- a) El *Arte escénico*, que hace referencia a todo lo que corresponde a la representación.
- b) La *teoría teatral* (mejor sería, quizá, haberla denominado directamente *poética dramática*, porque deja de lado por lo general la teoría teatral estricta).
- c) Los *autores y las obras*, donde se opta todavía más por el pragmatismo de oscilar entre géneros y corrientes y autores estudiados de forma individualizada.
- d) La *transmisión y recepción*, donde –bajo el paraguas de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss– se afirma que «el lector tiene oportunidad [...] de observar la suerte corrida por los autores clásicos en la escena contemporánea, al tiempo que examinar la compleja transmisión impresa de la obra dramática».
- e) El último apartado, por fin es el del *teatro en otras lenguas*, donde encontraremos –se nos dice– «una serie de apuntes acerca de los episodios más relevantes del teatro extranjero que mayor repercusión tuvieron en el español y viceversa».

El pragmatismo que rezuma esta introducción se deja notar apenas leemos la obra no en forma de diccionario (es decir: buscando capítulos o apartados determinados) sino de corrido. Para empezar, la estructura en bloques estratifica el discurso, le resta continuidad y aísla la información –sin duda valiosa– que se aporta en cada apartado. Frente a una estructura *en red*, en la que cada nódulo remite a varios, predomina aquí la rígida separación en capas (a lo que contribuye que los apartados sean redactados por autores diferentes que no conocen siempre lo que sus colegas de los capítulos contiguos están redactando), separación que sólo puede solventarse mediante un ejercicio de interconexión a cargo del lector o estudioso, ejercicio nada fácil porque la estructura de la obra no facilita la existencia de las imprescindibles sinapsis, como podría haber sucedido, aunque fuese de forma secundaria, de haber sido encomendado cada gran bloque a un solo autor.

¹ Conferencia pronunciada en la Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, el 27 de abril de 2006.

Los resultados saltan a la vista: los capítulos dedicados al *Arte escénico* constituyen una historia aparte en la que no siempre es posible encontrar puentes hacia los otros capítulos de la misma época o, ni siquiera, apreciar la continuidad cronológica de los diferentes aspectos que conforman este apartado. Por su parte, los dedicados a la *transmisión y recepción* oscilan entre adecuarse estrictamente a lo que se acaba de indicar o convertirse en una suerte de historia paralela a la que nos cuentan los capítulos dedicados a los autores y las obras (se trataría ahora de relatar y estudiar la historia del teatro desde el punto de vista de la taquilla, si quisiésemos banalizar). Finalmente, *el teatro en otras lenguas* adolece de idénticos problemas, con el añadido —que sería bufo si no pudiese incluso tener lecturas ideológicas preocupantes de que el teatro catalán no aparece ni como español ni como extranjero (inútil que busquemos ninguna alusión al *Misteri d'Elx* en las páginas dedicadas al teatro medieval, y es mínima la presencia de los autores catalanes contemporáneos) o si aparece lo hace de forma indirecta: como una realidad que no acaba nunca de contextualizarse... Ahora que, en esto de la contextualización (mejor dicho: de la absoluta falta de ella a lo largo de toda la obra) habría asimismo mucho que hablar...

No quiero entretenerme más en una crítica que necesitaría de otro foro (una reseña en profundidad, por ejemplo, a la que me comprometo, con todas las reservas propias de quien fue uno del casi centenar de redactores de la obra), pero no quisiera obviar que el ambicioso DVD que acompaña a la obra (de título *El viaje entretenido. Historia virtual del teatro español*) muestra a las claras algo sobre lo que volveré en la parte central de mi exposición: la falta de adecuación entre la investigación y la difusión más allá del ámbito estrictamente universitario.

* * *

Dicho todo lo anterior, sería muy fácil recurrir a tópicos para justificar estas *disfunciones*, por otra parte nada excepcionales en los estudios teatrales. Tópicos como los ya apuntados hace siete años: la falta de suficientes estudios de detalle, el carácter excesivamente textual de las investigaciones sobre el teatro español, etc. Pero no es el objeto de mi exposición seguir esa senda, sino apuntar aquí una serie de problemas que influyen en el hecho de que la historiografía teatral española no acabe de remontar el vuelo. Estos problemas, o mejor: obstáculos, son de tres tipos:

- a) *De tipo metodológico general*: desconexión de la metodología de investigación teatral de la propia de otras disciplinas humanísticas, en especial de las de tipo histórico y artístico; y, de forma alternativa, excesiva dependencia hacia modelos teóricos excesivamente alejados de esa realidad compleja que es el hecho teatral (y que abarca no solo el texto dramático, como es bien sabido).
- b) *De tipo didáctico*: nos encontramos ante un círculo vicioso del que resulta muy difícil salir, y que consistiría básicamente en que los planes de enseñanza teatral (salvo contadas excepciones, entre las que habría que situar los de la Universidad de Alcalá y los de Valencia) no tienen en cuenta la especificidad del hecho teatral. Los docentes formamos, en consecuencia, nuevas promociones de docentes aquejados del mismo mal. A ello hemos de unir el carácter en exceso rígido y exclusivista de la universidad española que impide que dicho círculo se rompa, por ejemplo, mediante la incorporación de lo que tradicionalmente se llaman *investigadores locales* o de profesionales de reconocido prestigio.

- c) *De tipo práctico*: hoy por hoy son los más preocupantes. Por obstáculos de tipo práctico me refiero a diversos fenómenos que inciden en la *inexistencia de una adecuada articulación* entre las investigaciones de base, que pueden llegar a aportar gran cantidad de información documental de innegable interés, y su aprovechamiento en trabajos de interpretación, crítica o, simplemente, de difusión. Estos obstáculos, que me llevarán la mayor parte del resto de mi exposición, ya adelanto que son de muy diverso origen y no siempre son fácilmente advertibles.

Pero revisemos con algo de detalle estas tres categorías:

1. LOS OBSTÁCULOS METODOLÓGICOS

1.1. Uno de los males de los que morimos casi todos los historiadores del teatro actual (y de la literatura y el arte del mismo período) es la escasa (si no nula) distancia que somos capaces de interponer entre nosotros y el objeto de nuestro estudio. El investigador abandona con harta frecuencia la objetividad y se convierte en comentarista apasionado, si no exégeta, de la obra que analiza. Ejemplos los hay, y numerosos, en la misma *Historia del teatro español* que acabo de citar: desde la sistemática ocultación de hechos que pueden resultar, según como se mire, molestos para los autores de los mismos, hasta la adopción del punto de vista del autor o del creador en perjuicio de la imprescindible e insobornable capacidad crítica.

De lo primero puede servir de ejemplo cómo la historiadora María Luisa Burguera, la máxima especialista en el teatro cómico de la posguerra española, y muy especialmente del teatro de Neville, narra el comportamiento de este durante las primeras semanas de Guerra Civil. Leemos en efecto:

El 13 de julio de 1936 llega a Madrid. Al estallar la guerra presta servicios en la sección de Cifra del Ministerio de Asuntos Exteriores. Logra marchar a la Embajada española en Londres; de allí a Bélgica y a San Juan de Luz. Cuando pudo regresar se va al frente de Madrid. Es entonces cuando comienza la segunda etapa del autor (1937-1951) caracterizada por una doble vertiente: por una parte la supervivencia del vanguardismo inicial y, por otra, la creación de los relatos de guerra. Se suceden sus artículos en *La Ametralladora* y en *Vértice*, así como su actividad cinematográfica desarrollada principalmente en Italia (Huerta Calvo, 2003: 2711-2712).

¿Y no hubiera sido más fácil y, sobre todo, más claro para el lector no especializado (el destinatario natural de este tipo de obras) decir lisa y llanamente que desde Londres se pasó a las filas franquistas? No somos moralistas sino historiadores y no tiene ningún sentido ocultar más o menos pudorosamente unos hechos que quizá en la actualidad carezcan del pedigrí que tuvieron en su época. Y, por cierto, que no se me aduzca que esta omisión se debe a la forzada síntesis que preside la redacción de este tipo de obras; basta con comprobar cómo la misma historiadora relata de forma semejante dicho episodio en su edición de la obra maestra de Neville *El baile* o en el reciente libro de homenaje a dicho autor publicado por el Centro de Documentación Teatral del INAEM.

Por otra parte, ejemplos de lo segundo son harto abundantes: el *síndrome de Estocolmo* hace estragos entre muchos de nosotros, y el lector no avisado, tras leer determinados

estudios, llegará a concluir que nuestra historia teatral reciente es una larga sucesión de autores geniales y de obras maestras... Hasta tal punto que en dicha *Historia*... es un alivio encontramos, por ejemplo, con que Víctor García Ruiz no se muestre entusiasmado, sino más bien crítico, ante el teatro de José María Pemán (Huerta Calvo, 2003: 2731-2735), en especial tras el entusiasmo que muestra la ya citada María Luisa Burguera en el capítulo anterior, al habernos del teatro cómico...

1.2. ¿Por qué esta falta de rigor crítico? La amistad con el autor puede servir de explicación, pero no de excusa. Y, de todas formas, el problema principal no estriba en ello. En efecto: muchos historiadores que tratamos zonas liminares de la historia teatral, o épocas muy recientes, nos encontramos con que nuestro instrumental analítico solo nos sirve de forma muy parcial. Y no somos capaces de reemplazarlo (en todo o en parte) por otro más adecuado al objeto de nuestra investigación. Quienes trabajamos en teatro actual sabemos hasta qué punto puede resultar útil recurrir a la entrevista, a las fuentes orales en definitiva, ante la ausencia –o pobreza– de otras tipologías documentales. Pero nuestros colegas historiadores que trabajan la historia oral saben muy bien que para que dichas fuentes sean realmente útiles hace falta establecer todo un aparataje que nos permita contrastar (*falsar* si se me permite el término filosófico) la información que dichas fuentes nos aportan. ¿Lo sabemos nosotros? ¿O, sabiéndolo, lo tenemos presente? Permítaseme dudarlo: los mecanismos de la memoria son muy complejos y la capacidad de nuestra inteligencia para alterar la percepción y el recuerdo que tenemos de nuestro pasado, muy elevada. Un ejemplo: la larga entrevista que, poco antes de morir, Max Aub le concedió a Lois A. Kemp, cuando esta estaba elaborando su tesis doctoral sobre el teatro de dicho autor tiene un valor sin duda relevante, aunque quienes conocemos con un poco de detalle la vida y obra de Aub no podremos dejar de sonreírnos cuando vemos que Aub confunde a Largo Caballero con Indalecio Prieto, personajes políticos por los que el dramaturgo experimentaba sentimientos completamente opuestos...

1.3. De forma semejante a como la falta de distancia se erige en un serio obstáculo metodológico, en el terreno de los necesarios conocimientos contextuales de tipo histórico (la *mediación histórica* y también en parte la *psicosocial* de acuerdo con la terminología de los estudios del profesor Berenguer), muchos de nosotros nos dejamos llevar también por la dependencia hacia *tópicos ideológicos* y *partis pris* que empobrecen no solo los resultados sino, muy especialmente, el mismo proceso de investigación. Y esto es tanto más de lamentar cuanto la historiografía está desarrollando en estos últimos años un muy serio esfuerzo de revisión de sus postulados y planteamientos, y –de la mano de teóricos de la historia como Michel de Certeau o Roger Chartier– se inclina a una reconsideración del papel jugado por las manifestaciones artísticas (teatro incluido) en el estudio de los procesos históricos de una determinada época.

Que no se trata de un simple *relieve de erudición* lo pone de manifiesto la dependencia que una parte considerable de los historiadores del teatro mostramos hacia lecturas histórico-ideológicas de un hispanismo de raíces románticas que se ha dedicado a interpretar la historia de España en estos dos últimos siglos a caballo entre el pintoresquismo y la eterna tragedia fratricida (como si Caín y Abel en lugar de nacer al lado del Paraíso terrenal, lo hubiesen hecho en la Península Ibérica... claro que, a lo mejor, es que el paraíso en cues-

tión estaba ubicado en ella). En un artículo publicado hace algunos años, el profesor Berenguer al estudiar la obra del dramaturgo José Rubial (Berenguer, 1995) apunta, muy sensatamente, que tanto él como la mayoría de los integrantes de lo que él califica como *teatro desvinculado*, planteaban en su teatro más una condena de la sociedad occidental que de la España del momento (o, para ser más exactos, en todo caso de ésta en cuanto integrante del mundo occidental). ¿Se ha entendido realmente así? Me permitiré cuestionarlo ya que no resultaría muy difícil encontrar estudios en los que se trata de conectar este teatro con las circunstancias particulares de la dictadura franquista. Preocupante en grado sumo resulta, además, que estas lecturas simplistas remonten el curso de la historia, y día llegará que nos encontremos ante un estudio que relea el *Auto de los Reyes Magos* en clave de *las dos Españas*.

Claro está que no pretendo que nos pongamos a estudiar historia, pero tampoco podemos renunciar a un conocimiento cabal de esta; conocimiento que nos puede ayudar a entender no sólo numerosas obras, sino también episodios esenciales de la historia del teatro: como la evolución de los precios de las entradas, lo que condiciona la recepción de una forma clarísima; o como las vicisitudes de la censura, que condiciona no sólo los permisos y prohibiciones sino la reescritura de muchas obras.

Como experiencia personal, diré que intentar no quedarme en la superficie de los estudios históricos (de la *mediación histórica* antes aludida) me ha servido para estudios tan dispares como: la configuración nada popular del público del teatro de la ciudad de Valencia, desde finales del siglo XVI hasta la revolución liberal; el análisis de las tensiones sociales que subyacen bajo la aparentemente homogénea capa de las *comedias de santos barrocas*; también, para comprender mejor el trasfondo sociocultural e histórico del bilingüismo de los sainetes valencianos decimonónicos o, para no extenderme más, para entender por qué el teatro fue uno de los terrenos en los que se dirimió, durante la Guerra Civil, el enfrentamiento ideológico entre comunistas y anarquistas.

1.4. Si me he detenido en esto último es por la sencilla razón de que la excesiva dependencia hacia metodologías de investigación excesivamente teóricas y que no pasan de ser, de acuerdo con el argot teatral, *trabajo de mesa* (el análisis literario aplicado al texto dramático, por ejemplo), tiene que ser corregida a partir de la reflexión de los sistemas de investigación de la historia (y de otras disciplinas como la sociología o la antropología). Localización y análisis de documentos y series documentales en el primer caso; *trabajo de campo* en el segundo. Estas serían las bases a partir de las cuales replantearnos muy seriamente nuestro instrumental metodológico, teniendo en cuenta –además– que al movernos en lo que podríamos calificar como «la periferia de la periferia» de los estudios universitarios, hay como una cierta *relajación* en el nivel de rigor exigido (que no exigible, que siempre tiene que ser máximo) por parte de nuestro entorno científico y por nosotros mismos.

Un ejemplo que tengo muy fresco en la memoria puede ilustrar esta última afirmación: hace poco tuve que redactar un estudio preliminar a una obra de teatro que alcanzó cierta notoriedad allá por los años cincuenta. Una de las primeras obligaciones exigibles a cualquier investigador es el conocimiento, y manejo, de toda la bibliografía referida al tema a tratar (otra cosa es que, en terrenos como el nuestro, y a causa de esta *relajación científica* a la que me acabo de referir, haya exceso de bibliografía en casi todos los terrenos, y gran parte de ella no sea sino paráfrasis y lecturas subjetivas). En esta revisión, digo, me

encontré, en el estudio de un colega, con una amplia cita de un texto del autor en el que éste venía a establecer su poética. Ante la importancia del texto me remonté a la fuente, a la revista teatral en la que éste aparecía. Cual no sería mi sorpresa cuando comprobé que la cita que había leído en dicho estudio estaba manipulada (cortada y con algunos párrafos cambiados de orden) sin ninguna advertencia al respecto... Me ahorro la opinión que me merece este proceder. Al fin y al cabo, ¿a quién le importa realmente esta falta de rigor? A nadie, y prueba de ello es que mi colega lo es también del cuerpo de funcionarios docentes universitarios...

2. LOS OBSTÁCULOS DIDÁCTICOS

Claro está que todo lo que acabo de decir suena a conocido, a harto conocido añadiría: anécdotas como esta circulan con profusión en concursos y oposiciones. No quiero, sin embargo, mostrarme excesivamente cáustico al respecto: las nuevas promociones de investigadores, por regla general, apuntan maneras por lo que hace al rigor y seriedad de sus investigaciones. Hay estudios y trabajos cada vez más numerosos (ya lo he dicho) que apuntan en esa dirección, y no faltan tampoco reflexiones —como la presente— en este mismo sentido.

Pero los progresos son tímidos y lentos a causa de los obstáculos de tipo didáctico que frenan la renovación de los estudios teatrales. Se dividen estos, a su vez, en dos grandes categorías: los que nacen de unos planes de enseñanza tradicionalmente deficitarios y los que surgen de la falta de incardinación social de la universidad española.

2.1. Hacia la reforma de los planes de estudio

No me extenderé mucho en la primera categoría por obvia: no parece muy ético exigir a las nuevas promociones de historiadores del teatro que usen una metodología que no les hemos enseñado. Los profesores universitarios adolecemos a veces de falta de rigor, y bien está que nuestros estudiantes nos demanden seriedad y profesionalidad, que sus buenos dineros cuestan los estudios universitarios (y con los postgrados en el horizonte inmediato, más todavía). Hemos de empezar, en consecuencia, a cambiar de actitud, a plantear el ejercicio de la docencia de acuerdo con lo que los nuevos tiempos exigen, y tratando de dar satisfacción a las exigencias que van surgiendo.

Este es el reto de la Universidad española, reto ineludible cuando el curso que viene echan a andar postgrados en los que las enseñanzas teatrales tienen la posibilidad de liberarse de inercias y tópicos (confundir la enseñanza del teatro con la de la literatura dramática; orientarla casi exclusivamente hacia fines docentes...) y de planificar una enseñanza realmente práctica, porque —no nos engañemos— no dejan de tener razón los que (desde las escuelas de arte dramático) acusan a las enseñanzas teatrales universitarias de excesivamente teóricas.

¿Seremos capaces de remover estos obstáculos, estas inercias? Tendremos que serlo, porque si no lo hacemos, nos condenamos a la inanidad docente y científica, por mucho que, orgullosamente, nos blindemos tras nuestras mucetas.

2.2. Una universidad desvinculada de la sociedad

Si lo anterior puede ser calificado de preocupante, mucho más me lo parece la desvinculación de los estudios universitarios de la sociedad en la que se inscriben. En el caso de los estudios teatrales esto se traduce, en primer lugar, en una larga lista de desencuentros entre los centros de enseñanza teatrales y las propias universidades; y en segundo, en la ausencia de mecanismos que permitan integrar dentro del mundo universitario toda una serie de realidades (docentes, investigadoras) que conviven con las que se desarrollan en el ámbito universitario.

No insistiré en el primero de los aspectos, al que he tenido ocasión de dedicar ponencias, y debates (encendidos las más de las veces) en foros unas veces universitarios, y otras no... Es el segundo el que hoy por hoy más me preocupa, y creo que con harta razón, y a él me referiré de inmediato.

Empiezo por el principio, como debe ser. La Universidad española, que hace años el profesor Berenguer calificó en un Congreso (con mucha razón) de *napoleónica*, ha consagrado una serie de inercias que resultan difícilmente inteligibles para los que no viven en, y de, ella. Un par de ejemplos de mi *alma mater*, una universidad con quinientos años de historia (quiero decir: vieja). Con vistas al nuevo postgrado he organizado unas jornadas preparatorias para los que deseen matricularse en él; entre las actividades propuestas se encuentra la de un cursillo introductorio al uso de los recursos bibliográficos de la propia universidad; me parecía lógico que fuese una bibliotecaria quien lo impartiese, pero el Vicerrectorado correspondiente sólo me lo autorizaba si la bibliotecaria era también doctora, ya que este es el nivel exigido a los docentes de postgrado. El curso que viene he de impartir en dicho postgrado un curso de escritura dramática, al que sólo podré invitar a autores de teatro que sean también doctores... aunque lo sean de filosofía o matemáticas (como Juan Mayorga). Pero mi hermano sí que impartió sin problemas de ningún tipo un curso de doctorado en la Universidad de Chicago... Sobran comentarios.

Pasemos ahora de lo anecdótico al meollo del asunto: los profesores que coordinamos proyectos de investigación (incluso, como es mi caso, contratos con entidades públicas y/o privadas) no podemos incorporar a ellos personal ajeno a la universidad. O, si lo hacemos, ha de ser de una forma *alegal* cuando no clandestina. Cuando resulta que la investigación en teatro se desarrolla en múltiples centros no universitarios, o cuando el auge de la *historia local* ha estimulado la aparición de numerosos investigadores locales de teatro que trabajan por libre, la universidad apenas puede establecer vínculos reales y estables (más allá de las becas puntuales, de las jornadas o de los seminarios) con todos ellos. Ni pueden figurar tampoco en las pertinentes convocatorias de ayuda de los gobiernos autónomos o del Ministerio de Educación y Ciencia.

En Resumen: cuando se habla de abrirse a la sociedad, la Universidad, y las instituciones y leyes académicas en general, alzan barreras que dificultan el acceso al *sancta sanctorum* universitario de quienes no tuvieron la suerte o la habilidad para hacerse un hueco en él desde el principio. Y esto cuando, a mi experiencia me remito, en muchos casos estos *marginados* no aspiran tanto a hacerse un hueco profesional como a integrarse en equipos de trabajo e investigación... Sí, ya sé que en la práctica todos hemos aprendido a sortear estos obstáculos, pero no deja de producir tristeza e indignación la alegría con que la Universidad española prescinde de investigadores y docentes valiosos, o les exige unas

condiciones administrativas que poco tienen que ver con lo auténticamente importante: la capacitación profesional.

3. LOS OBSTÁCULOS DE TIPO PRÁCTICO

Pero dejemos a un lado estas disquisiciones, típicas de quienes vivimos en la Universidad y que a casi nadie más interesan, y centrémonos ahora en la tercera categoría de obstáculos, los más importantes en tanto en cuanto inciden directamente en los resultados de la investigación teatral. De forma genérica los he calificado *de tipo práctico* porque tienen múltiples causas y dificultan de muy diversas maneras el desarrollo de una historiografía teatral plenamente normalizada en nuestro país. Este pragmatismo me lleva ahora a una enumeración que no se pretende jerárquica y ni siquiera exhaustiva, todo lo contrario: estoy seguro de que cuando acabe con la relación, habrán surgido nuevos obstáculos en los que en principio ni yo mismo había reparado.

3.1. El primero, en orden de importancia, es la inexistencia de mecanismos que permitan el trasvase de las investigaciones puntuales, o punteras, a terrenos más amplios. Es decir: lo que en el campo de las ciencias se llamaría el aprovechamiento de la investigación de base en la investigación aplicada. Muchos de nosotros somos docentes y sabemos lo difícil que resulta hacer permeables a los nuevos avances a muchos de nuestros colegas. Como profesor universitario me he visto en la tesitura de recomendar a antiguos alumnos míos que, si aspiraban a ganar oposiciones, tenían que olvidarse de cuanto les había enseñado; y yo mismo he pasado por la experiencia casi surrealista de tener que discutir sobre los rasgos esperpénticos de una de las escenas de *Luces de bohemia* con la profesora de literatura de mi hijo, ya que esta continuaba defendiendo las teorías de cuando era estudiante universitaria (cuatro décadas atrás), entre las que se contaba —por supuesto— el carácter no representable de la obra de Valle-Inclán (como si José Tamayo no hubiese ni nacido, vaya).

¿Cómo evitar esta situación, ciertamente esperpéntica? Encuentro aquí dos grandes estrategias: una que apunta más hacia la superación del obstáculo didáctico acabado de citar, y otra que incide de lleno en la interconexión entre investigación puntera y aplicación práctica... aunque ambas estén estrechamente relacionadas, como espero que se pueda ver.

La primera de dichas estrategias consiste en atender al reciclaje de los profesionales, ofreciéndoles cursos flexibles y muy específicos e incrementando en la medida de lo posible la presencia de los investigadores en campañas de divulgación... para lo que, por cierto, tendrían que darse cambios en la dinámica universitaria, donde este tipo de actividades no pasan de jugar un papel subalterno... cuando juegan alguno: cualquier universitario sabe que para hacer carrera académica (u obtener los famosos *sexenios de investigación*) este tipo de actividades no cuentan prácticamente para nada... A diferencia, por cierto, de lo que sucede en otros países donde la divulgación (la *alta divulgación* por supuesto, pero también la divulgación a secas) otorga prestigio social y académico; aquí, insisto no: la última cosa, por ejemplo, que se me ocurriría a mí es presentar a la dichosa evaluación sexenal, la serie sobre los locales teatrales valencianos que como guionista realicé para la televisión valenciana... aunque, sólo a nivel de documentación, me reportase más trabajo que un libro de investigación convencional.

3.2. La segunda estrategia pasaría, en primer lugar, por solucionar una de las principales carencias del teatro español: la falta de ediciones realizadas con los criterios que el profesor Manuel Pérez califica de *edición escénica*. Recordaré que su propuesta consiste en editar los textos dramáticos teniendo en cuenta su virtualidad escénica, la cual –a su vez– se puede reforzar a través del análisis de la documentación que las representaciones nos legan: referencias extraídas de las críticas, de los cuadernos de dirección, de los diversos materiales gráficos y, en el caso de textos de otras épocas, a través de una aplicación / proyección de la documentación teatral de la época correspondiente.

Sin embargo, y por muy sensata que nos parezca tal propuesta, la inmensa mayoría (por no decir la totalidad) de las ediciones críticas de textos dramáticos que se realizan en nuestro país se hacen de acuerdo con criterios propios de la filología o de la historia literaria. Escasos son los ejemplos contrarios, y no pasan de anecdóticos, amén de muy parciales; por citar un par de ellos: uno, en la reciente edición de *Ácaros*, su autor (Xavier Puchades) ha optado por reemplazar las acotaciones iniciales por la descripción de las acciones tal y como se representaron.

Dos. Un par de años antes, me ví en la tesitura de editar el texto de un espectáculo de la compañía valenciana *Moma teatre* (la obra *Basted*); texto construido mayormente a partir de acciones, desplazamientos en un espacio complejo y referencias rítmico-musicales. El texto que su director, Carles Alfaro, me entregó no pasaba de ser una yuxtaposición de los textos que los diferentes actores pronunciaban. Tuve, en consecuencia, que recurrir a la transcripción, paciente, de lo que un vídeo me ofrecía. Me convertí así en *narrador* de acciones y no sólo en un simple editor crítico

Es verdad que una edición así diseñada es más compleja de realizar y presenta, quizá, el inconveniente de ser de más difícil lectura. Sus ventajas, sin embargo, son más que evidentes: para empezar, el lector se encuentra con claves fundamentales para comprender unos valores que, de otra forma, podían quedar disimulados: los valores espaciales, las relaciones proxémicas entre los actores / personajes y entre estos y los elementos escenográficos, etc. El apoyo, aquí de las nuevas tecnologías puede resultar fundamental para *limpiar* la edición, siempre lastrada por la necesidad de recurrir a la palabra para expresar realidades que son simultáneas o para describir de forma impresionista factores plásticos o sonoros, lo que provoca en la mayoría de las ocasiones que se obvian estos elementos.

Pero no es solo esto: estas ediciones escénicas habrían de ser el elemento esencial para difundir los resultados de esas investigaciones que he calificado de punteras o muy especializadas: por ejemplo, las que hacen referencia a las pautas interpretativas de los actores de los Siglos de Oro; o las que se centran en la definición de los espacios teatrales de esa época (más allá de los tradicionales corrales)... Y, si nos centramos en el período actual, pueden servir para resolver el gran problema de la transcripción / transmisión de espectáculos no textuales: la danza (más allá de sistemas de notación históricos como los de Rudolf Laban), los espectáculos de calle, fundamentales para el teatro español contemporáneo, y que por eso ni se difunden ni se editan (o, cuando se hace, se limita a esbozos sólo útiles para los profesionales), los no textuales, etc. No deja de ser revelador, por lo paradójico, el volumen recientemente publicado por Óscar Cornago con el título *Políticas de la palabra*, y en el que se defiende el fin de la palabra dramática (de la transmitida por medio de la escritura quiero decir) en un tiempo que el editor califica posmodernamente de «fin de la historia»; en este volumen, digo, se editan textos de Carlos Marquerie, Esteve Grasset, Sara Molina y

Angélica Liddell, pero no nos hagamos ilusiones, en estas ediciones (con la relativa excepción del caso de Sara Molina), encontramos una voluntad de acercarlos a la representación.

Ciertamente, se nos puede aducir que el carácter poético o indeterminado con que se presentan la mayoría de ellos responde a una estrategia de *reinterpretación activa* por parte del lector, que es quien tiene que estructurar y dotar de sentido teatral a lo que lee, pero esto significa alejar de la comprensión (y, consecuentemente, de la lectura) de dichas obras a amplias capas de lectores potenciales. ¿Actitud voluntaria? Posiblemente, y muy respetable por cierto, pero pienso que, en cuanto investigadores pagados con dinero público, tenemos la obligación de asegurar la difusión social del conocimiento. El conocimiento cabal de los textos dramáticos incluido.

3.3. Hay más, por supuesto: otro de los retos actuales de la historiografía teatral es definir, de una vez por todas el *estatuto del documento teatral*. No se trata solo de teorizar acerca de lo que es o lo que no es documento teatral, sino de identificarlos / localizarlos en la práctica, de *dotarlos de teatralidad* ante el resto de la comunidad científica y de la sociedad en general, de vindicarlos ante ella, teniendo en cuenta el carácter altamente perecedero de gran parte de dicha documentación. Y de hacernos presentes no sólo en su estudio sino también en su defensa y preservación.

Esto último me parece especialmente relevante. En efecto: a los profanos les sorprende el carácter fragmentario de las series documentales que utilizamos los historiadores del teatro, así como la falta de medios para su catalogación y conservación. Una política *museística*, entendida en el sentido actual no tanto de almacenamiento sino sobre todo de difusión y exhibición es un terreno propicio para que se den la mano la investigación con la divulgación. Y es uno de los retos a los que todos tenemos que dar respuesta desde nuestro trabajo cotidiano y desde nuestra responsabilidad como formadores de futuras promociones de especialistas en historia teatral.

Los escasos museos teatrales existentes (el Museo Nacional de Almagro o el Museo Internacional de Títeres de Albaida, por ejemplo) tendrían que ser instituciones mucho más imbricadas con la labor de los investigadores, demasiado acostumbrados por la inercia de siglos a no ver en museos, bibliotecas, archivos o hemerotecas más que simples medios para poder llevar a cabo sus investigaciones. Esta concepción tan tradicional choca, como bien saben los que se mueven habitualmente en el mundo de las bibliotecas, con los nuevos retos que las bibliotecas universitarias tienen planteados para los próximos años, como su reconversión en CRAIs, es decir en «Centros de recursos para el aprendizaje y la investigación», en los que se integrarán bibliotecas, hemerotecas y mediatecas, tanto convencionales (más o menos) como en red. Y lo mismo podría (o mejor: debería) decirse de los Centros de Documentación Teatral, claro está.

De lo que se trataría es de acercar el hecho teatral en su perspectiva sincrónica y también en la diacrónica. No sólo cómo es y cómo se hace el teatro hoy día (con visitas a locales, a ensayos... pero también a talleres escenográficos, sin ir más lejos) sino también cómo ha sido y cómo se ha hecho. Acercar al ciudadano medio realidades materiales tangibles pero que muy frecuentemente quedan ocultas por el hecho mismo de la representación. Que hay público para ello lo avala el éxito del Museo de Almagro o el de exposiciones sobre la vida teatral que se han montado y se montan en muchas localidades. Y no se trata, diría que por suerte, del público especializado, del habituado a comprar libros de teatro o,

ni siquiera del que acude con cierta frecuencia a las representaciones teatrales. Acercar el hecho teatral de esta forma a una capa cada vez creciente de *consumidores de cultura no forzosamente especializada*, es contribuir a *normalizarlo*.

* * *

No nos engañemos, sin embargo, conseguir superar todos estos obstáculos no es sino el primer paso, el reto más inmediato que tiene planteada la historiografía teatral. Es la condición necesaria pero no suficiente para lograr que esta dé el salto cualitativo que hace tiempo que está reclamando. ¿Qué más falta entonces? Enumero, por premura de tiempo, una lista de tareas que, con mayor o menor urgencia tenemos que acometer:

- a) La primera: la coordinación real de los diferentes equipos que trabajan con métodos y objetivos convergentes. La UNED, Valencia, Alcalá, Murcia, el CSIC... tendríamos que reunirnos para planificar de forma consensuada las grandes líneas de investigación, para que, respetando escrupulosamente la autonomía de cada uno de ellos, se estimulase el flujo de información y se programasen a medio y largo plazo las estrategias de investigación, delimitando previamente las áreas preferentes y urgentes: ¿somos conscientes de que los mayores documentos con que contamos para el estudio del teatro actual tienen fecha de caducidad? Me refiero, por supuesto a los actores. ¿Procesamos su *memoria* de una forma realmente eficaz, para legarla a las siguientes generaciones? Esa asociación de profesores e investigadores universitarios de teatro, que nació hace ahora más de diez años y se diluyó a penas nacer, es cada día que pasa más necesaria, como lo es el boletín que el profesor Ríos Carratalá reclamaba hace trece años en las jornadas que sobre la enseñanza del teatro en la universidad organizó la Universidad de Alcalá. Es vergonzoso que mientras nuestros colegas medievalistas, los especialistas en Siglo de Oro, Dieciocho, Diecinueve... disponen desde hace años de tales plataformas, nosotros apenas tengamos más foros de encuentro que los que propician los doctorados de calidad (los que los tenemos) con su programa de movilidad de profesores, o ciclos como los que regularmente desarrolla la Cátedra Valle Inclán/Lauro Olmo del Ateneo de Madrid.
- b) La segunda, consecuencia inmediata de la anterior: unas jornadas regulares de reflexión no sobre teoría del teatro sino sobre cosas más pragmáticas como los procedimientos para la elaboración de una historia del teatro que dé respuesta a las cuestiones que me planteaba al principio de la exposición; o como los métodos de análisis de los diferentes documentos teatrales. Reflexión que tendría que incluir no sólo la puesta en común de dichos métodos sino la implementación de nuevos recursos para hacer frente al análisis de tipologías documentales emergentes (como las electrónicas) y que tendrían, en cualquier caso, que satisfacer simultáneamente las necesidades de tres frentes: nuestras investigaciones, la difusión social del conocimiento a la que me he referido por extenso y, muy en especial, las necesidades reales y objetivas de los profesionales del teatro; por ejemplo: ediciones, métodos de análisis sencillos y funcionales que permitan a los directores, autores y *dramaturgistas* analizar textos dramáticos con vistas a su puesta en escena...
- c) En tercero, la creación de bases de datos en nuestros respectivos ámbitos de competencia, y —muy especialmente— la creación de un repertorio de recursos de este tipo

(en formato electrónico) que estuviese a disposición de todos los interesados y que evitase redundancias innecesarias y que tanto cuestan en tiempo y en recursos económicos y humanos.

- d) Y, finalmente, y como también apuntaba antes, una necesaria puesta en común de la metodología docente, para que no parezcamos los investigadores que trabajamos en la universidad, miembros de alguna secta que primero difundimos entre nuestros estudiantes los aspectos *exotéricos* (la historia del teatro enseñada de forma tradicional en el grado) para después revelarles los aspectos *esotéricos* (que son los esenciales) con vistas a que preparen su tesis doctoral... Si no corregimos estas disfunciones, difícilmente podemos exigir continuidad y renovación generacional. Aprovechemos los momentos que vivimos para que el salto, ciertamente importante, que las enseñanzas de teatro experimentaron en algunas universidades gracias a la reforma de los planes de estudio de principios de los años noventa, se vea ahora reforzado, tanto a nivel de los estudios de grado como de postgrado.

* * *

Como apuntaba al principio de mi artículo, esta iba a consistir, en gran parte, en una reflexión sobre los obstáculos con los que nos enfrentamos diariamente quienes insistimos en construir una historia del teatro que sea algo más que la historia de la literatura dramática o la yuxtaposición estratificada de estudios monográficos realizados con metodologías diversas y sin relación real entre ellos. De los obstáculos y, como creo que se habrá podido observar, de algunas sugerencias para tratar de superarlos. Si le he dedicado tanto tiempo a estos aspectos, se debe a que considero que cualquier disciplina ha de justificar en primer lugar su viabilidad científica (utilizo el término de una forma aproximativa: *ciencias del teatro* me parece una denominación tan discutible —o tan poco discutible— como *ciencias humanas*), en segundo, su funcionalidad social y, por último, por responsabilidad ética... No debemos investigar la historia del teatro por vanidad o con la vista fijada en los beneficios materiales que ello nos pueda reportar sino porque los historiadores del teatro tenemos una responsabilidad social irrenunciable: contribuir al conocimiento de nuestra cultura, de nuestra historia, de nosotros mismos. Al fin y al cabo, ¿no se dice del teatro, la materia y objeto de nuestras investigaciones, que es un instrumento particularmente útil para conocer la condición humana y la materia de que están hechos nuestros sueños?

Pero no nos engañemos, no cumpliremos realmente con nuestro compromiso si no somos rigurosos, críticos y exigentes con nosotros mismos, si no mantenemos constantemente actualizados nuestro instrumental y nuestros métodos de trabajo, si no aprendemos a colaborar, a aprovechar las *sinergias*. Este es el gran reto que tenemos planteado y al que tenemos que saber responder de la misma forma que nuestros dramaturgos, nuestros actores y nuestros directores se esfuercen por hacerlo día a día desde la palabra escrita y desde el escenario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENGUER, Á. (1994-95), «Teatro, producción artística y contemporaneidad», *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, nº 6-7, 7-23.

- (1995) «José Rubial y la tradición del Teatro de Resistencia», en Wilfried Floeck y Alfonso de Toro eds. de *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger, 191-216.
- (1996), *Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- CHARTIER, R. (1992), *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa.
- (1994), *L'histoire aujourd'hui : doutes, défis, propositions*, Valencia: Universidad de Valencia.
- (1996), *Escribir las prácticas : Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.
- (1999), *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia: Universidad de Valencia-Cátedra Cañada Blanch.
- CORNAGO, O. (ed.) (2005), *Políticas de la palabra*, Madrid: Espiral-Fundamentos.
- HUERTA CALVO, J. (Dir.) (2003), *Historia del teatro español*, Madrid: Gredos.
- KEMP, L. A. (1973), *The plays of Max Aub: a kaleidoscopic approach to Theatre*, Wisconsin: University of Wisconsin (microfichas).
- NEVILLE, E. (1990), *El baile. La vida en un hilo*, Madrid: Cátedra [Letras Hispánicas].
- PÉREZ, M. (1994), «La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica» en *Teatro. Revista de estudios teatrales*, n°: 5, 179-228.
- TORRIJOS J. M^a., (ed.) (1999), *Edgar Neville, 1899-1967: La luz en la mirada*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.